

YU ISSN 1450-6998 | UDC 930.85(3)(082)

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЛАСИЧНЕ СТУДИЈЕ
JOURNAL OF CLASSICAL STUDIES
MATICA SRPSKA

Посвећено главном уреднику Зборника
професору Ксенији Марицки Гађански

Dedicated to Professor
Ksenija Maricki Gadjanski

10

НОВИ САД
NOVI SAD
2008

Aleksandar Loma

LES CHANTS DE L'AU-DELÀ

La poésie épique indo-européenne et les lamentations funéraires¹

Les Sirènes, avaient-elles de la moustache? La religion zoroastrienne, était-elle une vache? Elles ont beau résonner comme des vers dadaïstes, ce sont des questions sérieuses que je viens de poser, seulement formulées d'une façon plaisante, et on pourrait en ajouter des autres, par exemple: De quelle façon le duo avec une fée peut-il être nuisible pour la gorge?

Commençons avec les Sirènes. Une des premières choses qu'on apprend en abordant les études classiques est que, dans la mythologie grecque, les sirènes ne sont pas mi-femmes et mi-poissons, telle la Petite Sirène d'Andersen et de Disney, mais des oiseaux à tête et poitrine de femme; c'est au moins ainsi qu'elles sont représentées sur les vases et les monuments. Quant aux Sirènes homériques essayant en vain de séduire Ulysse, rien n'est dit, dans l'*Odyssee*, de leur apparence; sous-entendu, ce devait être, avant tout, une forme normale féminine. On suppose que la figure mythologique s'est croisée, dans les arts plastiques, avec un modèle d'origine orientale, comme dans les cas du sphinx et du griffon. En tout cas, on ne les représentait pas barbues et moustachues; quant à leur sexe, la seule exception est un sirène mâle d'argent qui, selon une inscrip-

¹ Le présent article est basé sur une conférence donnée le 11 décembre 2008 à l'Université Montpellier III Paul-Valéry. Je remercie cordialement M. le Professeur Pierre Sauzeau pour avoir corrigé mes fautes de français les plus frappantes; pour le reste, je suis le seul responsable.

tion samienne, faisait partie d'une dédicace à Héra.² Ma question concernait autre chose que l'apparence extérieure. C'est que le charme principal des Sirènes, aux yeux d'Ulysse et de ses camarades, ne consiste pas dans leur beauté physique, ni dans la clarté de leurs voix, mais dans le contenu de leur chant. Elles s'adressent à lui en disant:

Viens ici, Ulysse si prôné, grande gloire achéenne; arrête ton vaisseau pour écouter nos voix. Jamais un homme avec sa nef noire ne passe près d'ici sans écouter la voix mélodieuse qui sort de notre bouche; il s'en retourne ensuite charmé et plus instruit. Car nous savons tout ce que, dans la vaste Troade, Argiens et Troyens eurent à souffrir par volonté des dieux. Et nous savons aussi tout ce qu'il advient sur la terre nourricière.³

Il s'agit donc des sujets proprement épiques, tandis qu'on attendrait, dans ce contexte, plutôt une séduction érotique,⁴ et par conséquent, quant au genre littéraire, un chant lyrique. C'est pour cela que j'ai mentionné la moustache, l'image des *gouslars* serbes flottant devant mes yeux, qui sont les chanteurs des poèmes épiques, appelés *masculins* pour les distinguer de ceux lyriques, *feminiens*; un gouslar, on l'imagine d'ordinaire tel que celui sur l'affiche de cette conférence,⁵ avec une longue moustache tombant à la gauloise. Ceux qui ont tendance à dériver les Sirènes des contes des marins, préféreront parler ici de l'épiciation secondaire d'un motif fabuleux répandu. Ça signifierait que les Sirènes devraient avoir été originellement ce que leur nom signifie dans le français moderne: femmes fatales, séduisant par leur chant mélodieux (λιγυρῇ θέλγουσιν ᾠοιδῇ Od. XII 44) et n'usurpant pas le métier des aèdes. C'est ainsi que la plupart des commentateurs et imitateurs ont conçu les Sirènes homériques; avec τηκεδόνι φθινύθουσας Apollonios de Rhodes IV 902 semble même faire allusion à leur nymphomanie. En tant qu'helléniste, je serais satisfait d'une telle interprétation, mais ma constitution schizoïde, par la côté comparatiste de ma per-

² IG XII 6, 2, N° 577, VIe s.: τῇ Ἑρῇ ἀνέθεσαν ... σερῆνα ἀργύρεον.

³ δεῦρ' ἄγ' ἰὼν, πολὺαῖν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, | νῆα κατὰ στήσον, ἵνα νωϊτέρην ὄπ' ἀκούσῃς. | οὐ γάρ πώ τις τῇδε παρήλασε νηϊ μελαίνῃ, | πρίν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι, | ἀλλ' ὁ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς. | ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρεῖη | Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν, | ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ. (Od. XII 184—191, traduit par M. Meunier).

⁴ Cf. Suidas s.v.: οἱ μυθολόγοι Σειρήνας φασὶ θηλυπρόσωπά τινα ὀρνίθια εἶναι, ἀπατῶντα τοὺς παραπλέοντας, ἄσμασιν τισι πορνικοῖς κηλοῦντα τὰς ἀκοὰς τῶν ἀκροωμένων.

⁵ Représentant, coté à coté, Filip Višnjić et Homère.

sonnalité, me provoque à suivre le sens indiqué par la moustache que je viens de mentionner. On trouve, dans la poésie épique slave du sud, un passage, qui nous confronte à un dilemme pareil.

Il y a, en serbe, une locution que je connais depuis mon enfance. Parfois, quand j'essayais de chanter à haute voix, ma mère me disait proverbialement: *Čuj me vilo, ne oduzmi glasa!*. Il s'agit d'un décasyllabe caractéristique de la poésie épique, qui signifie littéralement: «La fée, écoute moi sans me priver de voix!». On dit cela ironiquement aux mauvais chanteurs, tels que moi. L'idée sous-jacente est que les fées sont jalouses de tous ceux qui l'emportent en chant sur elles. Elle a trouvé son expression classique dans le chant épique du Roi Marko et la fée, *vila* en serbe.⁶ Deux héros, Marko et son frère en Dieu Miloch, traversent à cheval la montagne du Miroitch, non loin des Portes de Fer sur le Danube. À la demande de Marko, Miloch se met à chanter, et, de la forêt, la Vila, nommée Raviõila, lui répond; ayant compris que Miloch a une voix plus belle que la sienne, elle le frappe d'une flèche à la gorge et d'autre au coeur. Avec son cheval Charatz, Marko réussit à atteindre Raviõila et la force à guérir Miloch. Le sujet est assez répandu dans la poésie épique des Slaves du Sud; dans les variantes, la fée est parfois remplacée par les brigands et souvent on rencontre une interdiction générale de chanter à travers la forêt, ce qui a amené à voir, dans la Vila, la personnification de la nature sauvage, démonique et dangereuse, ou même une divinité chthonienne.⁷ Cependant, dans notre chanson, Raviõila n'est pas caractérisée vis-à-vis de Miloch par l'alterité, par son appartenance à un autre monde. Au contraire, elle est sa vieille connaissance, même sa bonne compagne, avec laquelle il dit avoir bu la nuit passée beaucoup de vin.⁸ Et quant au caractère prétendu infernal de Raviõila, en fuyant devant Marko, elle ne se tapit pas sous terre, mais s'envole vers le ciel et jusque sous les nuages.⁹ Dans la croyance serbe, cette conduite est propre à la classe des êtres féeriques nommées *oblakinje*, les nymphes des nuages, qu'on s'imagine habiter un château bâti entre terre et ciel, sur les nuées. Or dans la poésie épique les fées de cette sorte ont beaucoup de rapport avec les héros, ce qui explique la familiarité entre Miloch et Raviõila. En fait, on croyait que chaque héros a, dans les nuages, sa fée assistante. Dans un livre sur les origines slaves communes et indo-européennes de la poésie épique serbe, j'ai

⁶ «Marko Kraljević i vila», Vuk II 38°.

⁷ Detelić 1996, 79 sqq.

⁸ Vuk II 38°, 17 sq.: *Al' sam sinoć mlogo pio vino | U planini s vilom Ravi-jojlom.*

⁹ Id. 79 sq.: *Kad se vila vide na nevolji, | Prnu jedna nebu pod oblake.*

rapproché ces fées célestes avec leur demeure dans les nuages de la représentation eschatologique déjà indo-européenne du paradis céleste auquel s'en vont les âmes des héros tombés sur le champ de bataille, où elles jouissent de la compagnie féminine. Il suffit de rappeler l'Indraloka indien avec ses apsara en tant qu' épouses célestes des héros tombés, ou bien le Valhalla nordique, où les valkyries, vierges guerrières, jouent à la fois le rôle des recrutrices et des servantes. Ce rapprochement m'a aidé à interpréter le motif épique de la vila frappant un héros d'une flèche mystérieuse, invisible, dont l'effet est la mort subite. Le cas de Miloch est atypique, puisque il survit, grâce à l'intervention de Marko; normalement, le héros frappé meurt, et dans une variante Marko lui-même ne va pas éviter un tel sort. Bien que le rapport entre le héros et sa fée personnelle soit conçu comme innocent — elle est souvent dite sa «soeur en Dieu», *posestrima* — le motif semble tirer son origine d'un mysticisme érotique, la fée tuant son héros par jalousie, pour empêcher son mariage avec une fille terrestre, ou simplement pour hâter sa propre union avec lui dans l'au-delà. Voilée chez les fées adjointes aux héros, cette dimension érotique est manifeste chez un autre personnage féminin de l'épopée serbe, «La fille de Kosovo», *Kosovka d(j)evojka*, dont les traits valkyriens n'ont pas échappé aux commentateurs précédents. Dans son nom, *Kosovo* figure dans l'emploi généralisé du «champ de bataille» quelconque, et le mariage avec cette «Fille de champ de bataille» est une expression métonymique pour la mort prématurée d'un jeune héros. Attestée de bonne heure, cette métonymie de la langue épique provient probablement des lamentations funébres.¹⁰

Revenons maintenant à la compétition de chant entre Miloch et Ravioila, et, tout en laissant de côté son aspect musical, concentrons-nous sur le genre poétique de la pièce chantée en duo par le héros serbe et la Vila. Il est dit que

Miloch ... entonne un chant à la louange de nos anciens et illustres rois; il raconte comment dans la Macédoine la fortunée chacun d'eux a fondé de pieux édifices.¹¹

Il s'agit donc, ici aussi, d'une matière épique, comme dans le cas des Sirènes. Le parallélisme entre la chanson de geste serbe et

¹⁰ Loma 2002, 138 sqq.

¹¹ Vuk II 38°, 28 sqq.: *Onda Miloš poče da popeva, | A krasnu je pesmu započeo | Od svi naši bolji i stariji, | Kako j' koji držo kraljevinu | Po čestitoj po Mačedoniji, | Kako sebe ima zadužbinu*. Trad. A. Dozon, <http://www.archive.org/stream/posiespopulaires17540gut/17540-0.txt>.

l'Odyssée suggère que le caractère épique du chant des Sirènes ne doit pas nécessairement être secondaire. Mais la question se pose, qu'y a-t-il de létifère dans l'action d'écouter des êtres féminins sur-naturels chanter les poèmes épiques, ou de chanter de tels poèmes ensemble avec eux? La réponse n'est pas à chercher dans Homère, mais plutôt dans la tradition épique serbe. Dans une région où elle était particulièrement vivante, Herzégovine, si quelqu'un parvient de son vivant à être célébré par de chants épiques, on y voyait l'indice de sa prochaine mort. Homère, ou bien le poète de l'Odyssée, avec son public ne s'embarrassaient pas de telles considérations quand il laisse Ulysse se complaire au chant de Démodocos célébrant ses propres exploits de la guerre de Troie, mais l'épisode des Sirenes pourrait refléter une conception plus archaïque, peut-être proto-indo-européenne, fondée sur la notion centrale du monde épique exprimée par le mot **k'léwos*, dont la signification originelle est encore transparente dans l'Illiade, en particulier dans le neuvième chant, ou Achille dit:

Si je reste ici à combattre autour de la ville des Troyens, mon retour est perdu, mais ma gloire sera impérissable. Si je m'en vais chez moi, dans la terre de ma douce patrie, je perds ma noble gloire, mais ma vie sera longue et le jour du trépas ne m'atteindra pas vite.¹²

Dans ce passage tout, tant les idées que les mots, résonne d'une haute antiquité. On reconnaît ici deux formules de la poésie épique indo-européenne, *kléos áphthiton* et *kléos esthlón*, exprimant la notion d'une «gloire» personnelle. **K'léwos* c'est, étymologiquement, «ce qu'on entend dire», et le **k'léwos* d'un héros plus précisément, ce qu'on entend chanter de lui; quelques centaines de vers plus haut, nous trouvons Achille chantant sur la lyre *kléa andrôn*, qu'on traduit habituellement «les exploits des héros», mais le sens propre ici est «poèmes à la gloire des héros», et Achille lui-même nous va dire qu'il s'agit principalement des héros morts. On composait de tels éloges épiques à l'occasion des funérailles, on les chantait ou récitait sur les tombes ou les bûchers du héros, comme c'est la coutume chez les Kurdes. Selon la renommée du défunt ou l'habileté du poète, ou peut-être un intérêt politique, cette poésie de circonstance pouvait devenir une chanson de geste, propagée dans la suite par la tradition orale. Dans l'Avesta, le mot remontant à la même

¹² εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι, | ὦλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται· | εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἵκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν, | ὦλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρόν δέ μοι αἰὼν | ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ὦκα τέλος θανάτοιο κιχεῖη (Il. IX 412 sqq., trad. M. Meunier).

protoforme indo-européenne, *sravah-* signifie «hymne», tandis que *slovo* slave avec le dérivé de la même racine *slava* s'est spécialisé, dans le vieux-russe et vieux-serbe, pour désigner des éloges épiques, de préférence posthumes. Dans les chansons de geste serbes l'épithète *slavni* «glorieux» est utilisé presque exclusivement pour ceux qui ont trouvé une mort glorieuse.¹³

Il semble donc que déjà en indo-européen le mot **k'léwos* exprimait une notion orientée vers l'outre-tombe. Le raisonnement d'Achille devient compréhensible: pour se conquérir ce *kléos*, il ne suffit pas d'accomplir des exploits, de vivre héroïquement; il faut aussi mourir ainsi. Du fait qu'il ne s'agit pas ici d'un cas particulier, du destin individuel d'un héros, mais d'une règle générale, témoigne l'histoire curieuse de Léonymos de Crotone à l'île de Leucè, l'«Île Blanche», située en Mer Noire, à l'embouchure du Danube; selon Pausanias III 19, 11, le Crotonien prétendait y avoir vu Achille vivre en quelque sorte le paradis guerrier avec Hélène et d'autres héros acheens, dont les deux Ajax, Patrocle et Antiloque sont mentionnés. Les deux derniers sont tombés sous les murs de Troie, le grand Ajax s'est suicidé là-bas, le fils d'Oïlée a péri en mer pendant son retour de la guerre; ce qu'ils ont en commun est que tous les quatre, où cinq, avec Achille, moururent «les bottes aux pieds». Pas de mention des héros qui sont retournés — avec plus ou moins de péripétie — dans leurs pays, tels Nestor, Diomède, Ménélas, et même pas d'Agamemnon, qui n'a pas survécu à son retour ni échappé à une mort violente, mais pourtant il mourut chez soi, de la main de son épouse — un fin de vie qui évidemment n'ouvre pas les portes de l'«Île Blanche». Il s'agit d'une tradition remontant à l'Éthiopide, selon laquelle Thétis aurait transporté son fils du bûcher à Leucè. Là au temps historique il y avait un sanctuaire, où les marins sacrifiaient au héros, mais personne ne devait passer la nuit sur l'île. Les descriptions du culte héroïque d'Achille sur l'«Île Blanche» se concentrent sur les épiphanies acoustiques: ceux qui naviguaient le long de sa côte entendaient les sons des banquets et des tournois, mais surtout le chant; selon Philostrate, *Heroicus* 55, 10 sqq., en buvant ensemble, Achille et Hélène chantaient leur amour, mais aussi les poèmes d'Homère et célébraient le Poète avec des voix tellement divines et claires qu'on se remplissait de sainte horreur en les écoutant en haute mer.

Apparemment entre les deux îles, celle des Sirenes et de Leucè, il y a plus de ressemblance qu'on ne pourrait supposer d'abord. Dans l'un et l'autre cas il s'agit d'une île mystérieuse d'autre mon-

¹³ Voir plus bas, p. 179.

de, inhabité par et inhabitable pour les vivants, sous un tabou total ou partiel de débarquement — et résonnante des chants épiques. Ajoutons qu'Achille et Hélène chantant en duo se laissent comparer non seulement avec Miloch et la Vila serbes, mais aussi avec les Sirènes homériques, qui sont au nombre de deux. Si elle sont, dans l'Odyssée, des êtres féminins, le masculin *σερήν* de la dédicace samienne fait songer, ici aussi, à un duo mixte primitif.¹⁴ Le motif de compétence, présent dans le chant serbe, trouve son parallèle dans les Argonautiques IV 891 sqq., où, au passage de l'Argo près de l'île des Sirènes, Orphée neutralise leurs voix séduisantes avec son propre chant et le son de sa lyre — un épisode, où Karl Meuli (1921, 91 sqq.) voyait l'écho de la tradition épique pré-homérique.

En couple avec Achille, Hélène joue le rôle de l'épouse céleste, prédestinée au héros. À Leucè, les statues représentaient Achille et Hélène unies par les Moires. Le transport de l'âme d'Achille à l'«Île Blanche» et son mariage subséquent avec Hélène — doublée, dans les variantes, par Iphigénie, Médée, Polyxène, ainsi que l'île de Leucè par les Champs Élysées¹⁵ — fait pendant à l'apothéose d'Héracles transporté de son bûcher au sommet d'Oeta à l'Olympe, où il épouse Hébé, dont le nom suggère qu'elle n'est que personification de cette vigueur de la jeunesse, qui définit, étymologiquement, chaque *héros*, et, en particulier, *Héracles*, si on admet que grec *hēr-* remonte à la même racine indo-européenne que slave *jar-* «jeune; vigoureux»; à comparer, du point de vue sémantique, avest. *yavan-lyūn-* «jeune homme; héros», slavon *junъ* «jeune», serbe *junak* «héros», russe *molodój* «jeune», *molodéc* «héros».¹⁶

Vila «fée» est un mot slave commun, mais avec cette signification elle est limitée aux langues slaves du sud; au nord, elle signifie «folie, démence», ce qui indique un sens primitif «esprit, courage, ardeur» et amène à voir, dans la *vila*, la personnification de l'héroïsme, et plus précisément de la qualité désignée, chez Homère, par le mot *μέvoς*. Individualisée, cette qualité d'un héros a pu être personnifiée comme une fée des nuages assistant à lui de son vivant et s'unissant à lui après sa mort. L'épouse de l'au-delà prédestinée, elle est, en quelque sorte, sa destinée. A l'origine, les Moires grecques

¹⁴ Autrement Gresseth 1970, 217, qui veut dériver les deux Sirènes du motif des Roches errantes.

¹⁵ Où l'Odyssée fait transporter Ménélas à la fin de sa vie, pour avoir été le mari d'Hélène et le gendre de Zeus.

¹⁶ Du point de vue sémantique, cette interprétation me paraît plus simple que celle par Haudry (1987, 183 sqq.), qui, tout en assumant la même racine, dérive ἥρως de ἥρως, selon lui «Belle saison de l'année».

n'étaient que personnifications du destin individuel, de sa part (de vie, de bonheur, de malheur, etc.), et chaque humain avait sa propre μοῖρα.

Dans l'Avesta, ou la réforme zoroastrienne s'est superposée à la vieille idéologie des guerriers iraniens, on retrouve une notion semblable, celle de *daēnā*. Ce mot a une variété de significations:¹⁷ «individualité, vision, le moi intérieur, conscience, religion»; chacun a sa propre *daēnā* qui après sa mort l'attend, personnifiée, près du pont Tchinvat; pour les justes, elle a l'apparence d'une jeune fille, dont la beauté est proportionnelle à ses mérites terrestres, et elle le conduit jusqu'à la «Maison du chant» (avest. *garō dāmāna-*, *nmāna-*, moyen-perse *Garotman*), qui est le séjour des bienheureux (si le défunt a été mauvais, sa *daēna* est alors repoussante et Tchinvat s'amincit devant lui jusqu'à devenir aussi fin qu'un cheveu, précipitant le pécheur dans l'abîme de l'enfer). On reconnaît, réinterprétée au sein de la religiosité nouvelle, la figure mythologique ancienne de l'épouse céleste attendant son héros dans l'au-delà. L'étymologie de *daēnā* est âprement disputée. Le védique offre quelque chose comparable avec *dhénā*, dont on ne sait pas s'il s'agit d'un mot ou de deux. Dans son premier dictionnaire étymologique, Mayrhofer distingue entre deux *dhénā*, l'un signifiant «voix, parole, prière», l'autre «femelle, vache laitière, mamelle» (KEWA II 113 sq.), tandis que dans le deuxième on trouve seulement un *dhénā* «Milchstrom, nährender Strom, Strom der Rede» dérivé de la racine verbale *DHAY*¹⁸ «sucer» et séparé du mot iranien, qui remonterait à la racine homonyme indo-iranienne «percevoir, penser, souhaiter» (EWAia I 797). On n'a pas jusqu'ici pris au sérieux une parenté possible avec le mot lituanien *dainà* «chanson populaire», qu'on compare, d'autre côté, avec roumain *doină* «chanson populaire lyrique, élégiaque», suspect de provenir du substrat dace. Loin de mettre fin à la discussion, je finis par constater que «Mademoiselle Chanson» me paraît un nom plus approprié que «Mademoiselle Vache» pour la guide vers un paradis appelé «Maison du Chant».¹⁸

Le nom des Sirènes étant d'étymologie inconnue, je ne veux pas m'aventurer dans des spéculations sur son sens primitif.¹⁹ Quant aux théories différentes sur leur origine en tant que figures mythologiques, celles qui les rapprochent des fables des marins et des créatures démoniaques du folklore, telles que la lamia grecque mo-

¹⁷ Cf. l'article *dēn* par Mansour Shaki dans *Encyclopaedia Iranica* online.

¹⁸ Malgré le jugement de Fraenkel (I) 80: «Av. *daēnā* ... hat aus Bedeutungsgründen fernzubleiben».

¹⁹ Cf. toutefois plus bas, p. 180.

derne²⁰ ou les démons de midi,²¹ me paraissent moins convaincantes que celles qui accentuent leur aspect funèbre et reconnaissent les «âmes-oiseaux» (*Seelenvögel*, Weicker 1902) ou «les Muses de l'au-delà» (*Die Musen des Jenseits*, Buschor 1944). Plus précisément, j'oserais dire que les Sirènes personnifient les lamentations funéraires glorifiant le défunt, et symbolisent sa vie heureuse après la mort. Cette interprétation trouve un appui dans les représentations, fréquentes dans la décoration des tombes, des Sirènes volant, avec une mine triste, la lyre entre les mains, ainsi que dans l'adjectif *hádinos* appliqué Od. XXIV v. 326 aux Sirènes (ἡδ' ὡς Σειρήνων ἀδινάων φθόγγον ἄκοθσεν), désignant ailleurs les lamentations funéraires (*góos*).²² Si on cherche une représentation analogue à l'épisode de l'Odyssée dans les récits de navigation des autres peuples, plus proches que les aventures de Sindbad le marin seraient les *immrama*, épopées maritimes irlandaises avec leur mystique de l'Autre Monde projetée dans des îles fabuleuses, telles la «Terre des Jeunes» (*Tír na nÓg*), la «Plaine du Plaisir» (*Mag Mell*) et en particulier l'«Île des femmes» (*Tír na mBan*), où Bran avec ses compagnons s'arrête longtemps et a des difficultés à s'en échapper. Les Sirènes promettent à Ulysse de lui faire entendre ce que nous savons déjà, dès le VIII chant, où il se laisse émouvoir par Démococ, qu'il préfère écouter, sa propre geste, *kléos*; mais dans leur monde funèbre cela a le sens sous-entendu de franchir le seuil de la mort.²³

Plutôt qu'un motif isolé, le chant des Sirènes semble n'être, dans l'Odyssée, que la variation d'un leitmotif revenant à plusieurs reprises dans l'histoire des errances d'Ulysse. Je pense avant tout aux deux déesses, chacune regnant sur son île mystérieuse, Calypso et Circé, dont la représentation iconique, hors de l'action, est celle d'une femme tissant et chantant à belle voix (ὀπὶ καλῇ). C'est ainsi que Calypso est présentée, à l'arrivée d'Hermès, dans le cinquième chant,²⁴ et Circé dans le dixième, lorsque les compagnons d'Ulysse s'approchent à son palais.²⁵ Qualifiées tous les deux de δεινὴ θεὸς

²⁰ Nilsson 1955, 228 sq.

²¹ Latte 1951.

²² Pucci 1979, 6.

²³ En suivant un chemin de pensée autre que nous Kahn 1982, 138 vient à la conclusion qu'entendre le chant des Sirènes signifie, pour Ulysse, «être témoin de sa propre mort».

²⁴ Od. V 61: ... ἡ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὀπὶ καλῇ | ἱστὸν ἐποιχομένην χρυσείῃ κερκίδ' ὑφαίνεν.

²⁵ Od. X 221: Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὀπὶ καλῇ | ἱστὸν ἐποιχομένης μέγαν ἄμβροτον, οἷα θεῶων.

αὐδήεσσα «terrible déesse à voix retentissante»,²⁶ elles ressemblent à la fois aux fileuses divines que sont les Moires et aux douze Walkyries qui, dans la Saga de Njáll le Brûlé, chantent, à la veille de la bataille de Clontarf,²⁷ leur chant funèbre, en tissant avec le sang et les intestins des héros. En effet, on n'est pas informé du contenu des chants de Calypso et de Circé, et le tissage, semble-t-il, n'a rien à faire avec la poésie épique. Mais seulement au premier coup d'oeil. Dans le troisième chant de l'Iliade, Iris trouve Hélène «dans son appartement, tissant un grand carré de toile, un châle de pourpre sur lequel elle brochait les multiples combats que les Troyens conducteurs de chevaux et les Achéens aux tuniques de bronze, supportaient pour elle sous les mains d'Arès» (III 125 sqq.). Le tissu de Pénélope, qu'elle défaisait chaque nuit, ne nous est pas décrit Od. II 93 sqq., mais puisqu'il est destiné à servir comme un linceul pour un héros, Laërte, il peut être imaginé orné de représentations pareilles, ou même traduisant, dans le code pictographique, ce qui aurait été le contenu verbal d'un thrène. La métaphore homérique μύθους ὑφαίνειν «tisser les mots» (Il. III 212) avec ses parallèles avestiques et védiques fait partie de l'héritage de la langue poétique indo-européenne (Schmitt 1967, 298 sqq.).

Avant de conclure, je cite l'interprétation des Sirènes proposée par Pietro Pucci il y a une trentaine d'années:²⁸

The Sirens with their specific Iliadic diction appeal both to Odysseus's literary complacency and to his nostalgia for his glorious deeds: that is why the Sirens' song would bring Odysseus out of the *Odyssey* to rot on their island. ... An extraordinary dialogue between the poet of the *Odyssey* and that of the *Iliad* takes place in this scene. The Sirens look like Muses and speak with the diction of the *Iliad*: the implication is obviously that the poet of the *Odyssey* considers the divine inspirers of the *Iliad* to possess the attributes of the Sirens rather than the attributes generally granted to the Muses. The poet of the *Odyssey* presses the point that the inspirers of the *Iliad* are turned toward an irretrievable and remote *kleos* and grief, whose song indeed fascinates the listeners; yet the memory of that *kleos* and grief spells only death. In this way, by incorporating their Iliadic song into the poem, the *Odyssey* appropriates the *Iliad* with a gesture of disavowal.

²⁶ Le second adjectif de la formule, qui apparaît aussi sous la forme οὐδήεσσα, est appliqué, dans un autre sens: «douée de la parole (humaine)» — l'emploi qui paraît secondaire — à Leucothée, dont le nom rappelle celui de «l'Île Blanche», Λευκή. Cf. l'usage chez Pindare «à la voix harmonieuse ou sonore», du chant (ποικίλον κόσμον αὐδάεντα λόγων Pind. frg. 184 Bowra).

²⁷ Près de Dublin, en 1014.

²⁸ Pucci 1979, 6 n. 9.

Et, un peu plus loin:

the Sirens ... are really the polemical embodiment of what for the poet of the *Odyssey* is wrong in the *Iliad*.²⁹

On trouve ici des observations lucides, telle l'importance, pour une interprétation correcte de l'épisode, de la notion d'un *kléos* funèbre. Mais peut-on admettre qu'il s'y agit de la polémique entre deux poètes? On pourrait parler plutôt de l'opposition entre deux types des héros: Achille, le héros de l'Iliade, à son voyage sans retour vers l'au-delà, et Ulysse, le héros de l'Odyssée, optant pour ce monde et pour Ithaque, évitant Leucè et d'autres ports d'outre-tombe, y compris l'île des Sirènes. Or, la conception sombre de l'au-delà qui est celle de l'*Odyssée* ne pouvait que conforter une telle attitude. Sur les ruines du monde héroïque Achille deviendra, aux portes de la mer Inhospitalière, objet d'un culte divin, et Ulysse réussira à embrasser une fois encore sa femme et son fils.

*

P.S. Il m'a paru approprié d'ajouter au texte de ma conférence montpelliéraine quelques observations supplémentaires, en partie provoquées par la discussion savante de mes collègues français qui l'a suivie.

Il y a une particularité formelle commune aux deux traditions épiques, la grecque ancienne et la serbe, qui pourrait concerner la problématique considérée ici. Il existe un groupe des formules homériques avec un nom (de dieu ou de héros) au nominatif précédé par un épithète en *-ā* qui ne peut être qu'un ancien vocatif petrifié, de type νεφελεγερετα Ζεύς, (Γερήνιος) ἵπποτα Νέστωρ (cf. Chantraine 1942, 199 sq.). Les chansons épiques serbes nous montrent quelque chose de semblable avec le fréquent usage du vocatif au lieu du nominatif dans les formules onomastiques. Le phénomène peut concerner un ou plusieurs éléments de la formule, p.ex. *Podiže se srpski car Stepane* «Le tsar serbe (nom.) Stepan (voc.) se mit (en chasse)», ou *Vino pije Musiću* (voc.) *Stevane* (voc.) «Musić Stevan boit du vin» (Vuk II 47°, 1). Les cas comme *Što je junak Petre* (voc.) *Mrkonjiću* (voc.) «Quel héros est Petar Mrkonjić!» (Vuk III 42°, 248) témoignent d'un maniérisme, puisque le nom parisyllabe *Petar* aurait pu rester ici au nominatif sans dommage pour le mètre, mais l'emploi de ces formes vocatives est clairement motivé par la métrique et ne peut pas être antérieur à la chute des semi-voyelles

²⁹ Id. p. 8.

finale vers la fin du 1er millénaire, le nominatif des noms masculins ayant compté jusque-là le même nombre des syllabes que le vocatif. Mais la vraie question est, tant pour les chansons serbes que pour Homère, d'où proviennent ces formules au vocatif, immédiatement de la langue parlée, ou d'un autre genre de la poésie orale. Or, quant aux théonymes, tel Ζεύς, on les invoquait dans les hymnes et liturgies, et quant aux héros, on s'adressait à eux à la deuxième personne dans les éloges funéraires. Les chanteurs épiques serbes ne s'adressent pas à leurs héros,³⁰ mais, dans Homère, au moins les apostrophes répétées à Patrocle dans le chant XVI de l'Iliade (11, 20, 584, 693, 707, 744, 754, 787, 812, 839, 843), avec ses échos, à travers les chants suivants, dans les lamentations d'Achille (XVIII 333, XXIII 19, 179, XXIV 592) et de Briséis (XIX 287) sur son corps, fournissent un indice assez clair que la Πατρόκλεια a largement puisé à un éloge funéraire de son héros.³¹

Le cas qui vient d'être mentionné d'Achille pleurant son ami mort est instructif à plusieurs égards. Il nous amène à reprendre le thème de l'ambiguïté sexuelle et de l'ouvrir vers une perspective nouvelle. Le motif d'un héros épique se lamentant n'est pas inconnu; on le retrouve, par exemple, dans les chansons de geste serbe de la mort du voïvode Kajica (Kayitza),³² mais une coutume correspondant n'est pas suffisamment attesté dans le folklore des peuples dont la tradition orale inclut le genre de la lamentation. On peut lire des affirmations généralisantes telles que: «L'exercice des chants funèbres est partout sur la Terre réservé aux femmes. Elles sont les seules poétesses et chanteuses, dont on entend la voix autour du cercueil, les hommes se tenant à l'écart ou gardant la silence s'ils sont présents.»³³ Pour ceux qui admettent une filiation entre les

³⁰ À dire vrai, il y a des cas qui sont morphologiquement ambigus, p.ex. le premier vers de la chanson du ban (un titre médiéval) Strahinić (ou Banović Strahinja, Vuk II 44°) *Netko bješe Strahiniću* (voc.!) *bane* (voc.!) «Il a été quelqu'un, le ban Strahinić» peut être conçu aussi comme une apostrophe à la deuxième personne: «Tu a été quelqu'un, le ban Strahinić».

³¹ Depuis le scholiaste à XVI 787, la tendance prédominante est d'y ne voir qu'un effet de style pour intensifier le pathos, cf. récemment (Heubeck/)Hoekstra 1989, 195 sq.

³² Vuk II 81°, 254 sqq., où le despote George lamente sur son champion, tué trahieusement par les Hongrois. Les funérailles de Kajica sont marquées d'un archaïsme païen et ont beaucoup en commun avec celles de Patrocle: on l'enterre sans prêtre ni messe, au lieu d'un croix on plante près de sa tête sa lance, sur laquelle on pose son faucon et en attache son cheval; son tertre est fait des corps des Hongrois abattues par vengeance.

³³ Böckel 1913, 97: «Die Ausübung der Totenklage ist überall auf der Erde den Frauen vorbehalten. Sie allein sind die Dichterinnen und Sängerinnen, deren

chants funèbres et la poésie épique, cela pose un problème, qui paraît spécialement sérieux du point de vue de la poésie orale serbe avec sa dichotomie des genres selon les sexes. Si les chants épiques sont un genre masculin et ceux funèbres un genre féminin, pas seulement chez les Serbes mais presque universellement, comment peut-on dériver les uns des autres?

Cependant, l'assertion apodictique citée plus haut n'est pas vraie, et il n'a pas manqué d'observations pour la relativiser, mais il semble qu'elles n'ont pas attiré beaucoup d'attention jusque-là. Je voudrais surtout indiquer deux études qui, écrites en langues slaves, sont restées hors de vue du lecteur occidental.

Dans un article intitulée «Sur l'origine et le développement de la poésie épique serbe»³⁴ Veselin Čajkanović commence en classifiant les chansons épiques serbes en trois groupes: les chansons en l'honneur des ancêtres, les chansons avec les motifs épiques, les chansons avec les motifs narratifs (1959, 81). Le deuxième sous-genre proviendrait du premier (id. 83) et le troisième du deuxième, dont il représenterait la décadence (id. 90). Čajkanović (op.cit. 82) distingue entre les lamentations, exécutées ordinairement par les femmes, et ce qu'il appelle «chansons épiques brèves en l'honneur des héros morts ou tombés», dont les exécutants étaient les hommes, parents du défunt ou chanteurs professionnels, qu'on trouve en cette fonction déjà dans Iliade XXIV 719 sqq., aux funérailles d'Hector: «Lorsque Priam et les siens l'eurent introduit dans l'illustre demeure, ils déposèrent le corps sur un lit ajouré, installèrent auprès de lui les aèdes qui préludent aux lamentations et qui entonnèrent un chant gémissant» (trad. Meunier). Primitifs quant à leur contenu et forme, ces éloges funèbres néanmoins parvenaient parfois, dans le cas des défunts illustres, à être chantés de nouveau après le deuil; leur élément plaintif réduit, le narratif renforcé, ils devinrent les premiers chants héroïques, dont Čajkanović trouve de nombreux exemples dans les collections classiques de Vuk et Milutinović de la première moitié du 19^{ème} siècle, mais aussi en son temps, tel le cas d'un soldat serbe tombé 1916 sur le front de Salonique; son frère, sous-officier sur le même front, ayant pris soin

Stimme am Sarge vernommen wird, die Männer halten sich fern oder schweigen, falls sie zugegen sind».

³⁴ Il s'agit d'une étude testamentaire que le savant serbe — un philologue classique et historien de la religion, dont un article de 1938 a anticipé la découverte, par Wikander et Dumézil, de la transposition du mythe éschatologique à l'épopée chez les peuples indo-européens, cf. Loma 2002, 130 sqq. — a écrite peu de temps avant sa mort, en 1946, mais qui n'est apparue que treize ans plus tard (1959).

des funérailles, a composé une chanson célébrant sa mort héroïque, qui fût publié en 1933. Une preuve de la liaison étroite entre la poésie épique et le culte des ancêtres serait le fait que chez les Serbes les cercueils et la guzla (instrument unicorde accompagnant les chants épiques) sont faits du même bois d'érable, cet usage remontant, au moins pour la guzla, à l'époque slave commune. Un autre en serait l'exécution traditionnelle de chant épique quelconque avec une intonation triste, funèbre; il est dit parfois que le chant présent est pour que le nom du tel et tel héros ne soit jamais oublié, ou pour (le salut de) son âme (id.ib.). Tombés sous la compétence des professionnels, concentrés sur les héros d'un intérêt plus large que familial ou tribal, ces chants évoluaient vers les vraies poèmes épiques célébrant les ancêtres héroïques d'un peuple, tels κλέα ἄνδρῶν homériques (id. 83).³⁵

Sans avoir lu l'étude de Čajkanović, un éminent comparatiste russe, originaire du Caucase et de race iranienne, Vasily Ivanovich Abaev, a prêté attention aux faits folkloriques de sa région natale et du Kurdistan. C'est le témoignage kurde qui lui a paru le plus révélateur. Chez les Kurdes il y a deux espèces des lamentations: les masculines et les féminines: «On peut classer les chants funèbres kurdes en deux cycles principaux: le masculin et le féminin. Les femmes pleurent chaque défunt ou défunte, les hommes — seulement des autres hommes tombés dans la bataille ou dans des circonstances particulièrement tragiques ... Les chants du cycle masculin se distinguent par la présence en eux des éléments héroïques et épiques; ils parlent de la vertu virile du défunt, des batailles et luttes décisives.» Ces lamentations masculines au cours des temps ont tendance à se séparer du rite funéraire et à être exécutés en tant que chants héroïques.³⁶ Abaev remarque que, par ailleurs, chez les peuples où la lamentation masculine en tant que genre à part n'est plus connue, mais où il y a des chants héroïques, on reconnaît, dans ces derniers, des traces claires de leur liaison génétique avec les lamentations masculines. Il en trouve un exemple clair dans le folklore de son peuple, les Ossètes, en citant Churbaeva 1965, 38: «La mort étant la condition nécessaire pour la naissance du chant héroïque, la

³⁵ Čajkanović était le mentor de la thèse de Vojislav Đurić sur «La lamentation dans la littérature mondiale» (1940), où sont cités, pp. 30 sq., les exemples d'une lamentation masculine, et où on trouve, en général, de riches matériaux comparatifs. Son auteur a publié plus tard un livre, sans références bibliographiques, sur «L'origine et le développement de la littérature populaire», où il reconnaît «le germe de la poésie épique» dans les lamentations mais, surtout, dans les chants guerriers (1955, 99), ce qui semble refléter «panegyrics and laments» de Bowra (1952, 8 sqq.) plutôt que la théorie du feu maître.

³⁶ Rudenko 1982, 12 sqq., cité d'après Abaev 1985.

question se pose: les chants héroïques ont-ils leur origine dans les chants funèbres et lamentations, ne sont-ils pas liés au rite funéraire des ancêtres des Ossètes?» Et il conclut: «Rudenko et Churbaeva, indépendamment l'un de l'autre, ont décrit deux phases successives du développement du genre. Ayant uni leurs données les uns à les autres, on obtient une image claire du développement du genre de la lamentation masculine, inséparable du rite funéraire, au chant héroïque en tant qu'un genre vocal distinct, chanté à deux voix. Une certaine régularité se révèle: si l'on trouve, chez un peuple, la lamentation masculine constituant une part du rite funéraire, on peut présager avec beaucoup de vraisemblance qu'avec le temps elle évoluera vers un chant héroïque et commencera à être exécutée hors du rite. Et par contre, là où on trouve le genre du chant héroïque consacré aux guerriers tombés sur le champ de bataille, on peut penser qu'il n'est qu'une transformation du genre de la lamentation masculine.» Ce modèle de développement prétendant à l'universalité, Abaev l'applique au genre vieux-russe de *slovo*, dont le représentant le plus connu est *Slovo o plǫku Igorevǫ* «Le Dit de la Campagne d'Igor». Le savant russe arrive à la conclusion que *slovo* remonte au chant funèbre (*plač*), pleurant, dans le cas concret, la mort des héros russes tombés dans la bataille sur Kayala contre les Coumans.

Or avec le mot *slovo* nous revenons à sa protoforme indo-européenne **k'lewos*. Il signifie d'ailleurs «parole, mot, discours», mais en tant que genre littéraire plutôt qu'aux dits médiévaux il se rapproche non seulement de *plač*, mais aussi de *slava* vieux-russe, «gloire, éloge», designé par un mot apparenté et préservant mieux la sémantique originelle. Un genre dit *slovo* était connu aussi dans la Serbie médiévale, où il s'est développé après la bataille fatale de Kosovo; c'est un éloge funéraire concentré sur la mort, héroïque et martyr à la fois, du prince Lazar sur ce champ; et c'est précisément pour lui que dans la tradition épique orale était réservée l'épithète *slavni* «glorieux» (Loma 2002, 157 sqq.; Loma 2008).

On a pu constater une confusion, aux funérailles des héros, des personnages de ce monde et de l'autre, des femmes se lamentant sur le défunt avec les êtres féminins le saluant et célébrant ses exploits dans l'au-delà. C'est à cette intersection de deux mondes, une «rupture de niveau» eliadienne, que se situe le rite de satī transformant la conjointe terrestre du défunt en son épouse céleste. Cette coutume remonte sans doute à la préhistoire indo-européenne,³⁷ et on en reconnaît les résonances épiques, p.ex. dans le poème *Helreið*

³⁷ Hors de l'Inde, il est attesté chez les Scythes et les Thraces, ainsi que chez les Germains et les Slaves païens, cf. Schrader/Nehring II 662.

Brynhildar («Chevauchée de Brynhild au royaume de Hel») de l'ancienne Edda, où Brynhild aux traits valkyriens veut se faire brûler sur le bûcher de Sigurd, exprimant de cette façon la prétention à devenir, au lieu de son épouse terrestre Kriemhild, sa compagne de l'outre-tombe.³⁸ En se demandant pourquoi, chez Homère, la mort a souvent le visage de femme,³⁹ il ne faut pas perdre de vue cet arrière-plan social et idéologique; et pour les Sirènes, le question de *gender* se pose plutôt comme une question de genre littéraire.

À la fin, je vais manquer à ma promesse de ne pas m'ingérer dans l'étymologie de *σειρήν*. Loin d'en pouvoir proposer une solution convaincante, je voudrais néanmoins signaler, en vue de sa liaison possible avec *σειρά* (dor. *σηρά* «corde, lasso», *σερίς* «ceinture» chez Hésychios, etc.) et à la lumière des suppositions faites ci-dessus sur la nature originelle des Sirènes, le potentiel sémantique de la racine **twer-* indo-européenne,⁴⁰ qui a donné, en grec, *σορός* «urne pour les os ou les cendres des morts» et en serbe *u-tvora*, *u-tvara* «fantôme; revenant» et qui a pu donner aussi le duel **Σειρήνε* «couple» basé sur une métaphore pareille que *σύζυγος*, *con-iunx*.⁴¹

BIBLIOGRAPHIE

- Abaev 1985: В. И. Абаев, Жанровые истоки „Слова о полку Игореве» в свете сравнительного фольклора, *Известия Юго-Осетинского XII Академии наук Груз. ССР XXVII*, 1985 = id., *Избранные труды*, 1995. В 4 т. Т. 1, стр. 509—537, accessible par l'Internet, <http://tochka.gerodot.ru/slovo/abaev01.htm>.
- Böckel 1913: O. Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, Zweite verbesserte Auflage, Berlin.
- Bowra 1952: C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London.
- Buschor 1944: E. Buschor, *Die Musen des Jenseits*, Leipzig.

³⁸ Elle était sa prédestinée, qu'il a vue la première fois après avoir passé à travers *vafurlogi*, le mur de feu, qui semble symboliser, dans un scénario initiatique, le bûcher en tant que frontière entre ce monde et l'autre (cf. Loma 2006, 217 sqq.).

³⁹ Pour les «lectures féministes» de l'Odyssée cf. Kahn 1982, 140 sq., Doherty 1995, ainsi que l'essai «Les femmes d'Ulysse» par J. Millette, accessible sur l'Internet www.er.uqam.ca/nobel/c1565/pdf/ulysses/pdf.

⁴⁰ Il faut remarquer que, en lituanien, *tvėrti* est aussi «verbinden» (Fraenkel [II] 1152), la signification que Frisk II 687 ignore en jugeant pour *σειρά* une parenté — phonétiquement impossible — avec *εἶρω*, lat. *sero* «semantisch unzweifelhaft besser»; cf. aussi Chantraine 993.

⁴¹ Même si le rapprochement de hitite *turiya-* «atteler» est à rejeter, cf. récemment Mayrhofer I 794 s.v. *dhūr-*.

- Chantraine: P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* I—IV, Paris 1968—1980.
- Chantraine 1942: P. Chantraine, *Grammaire homérique — phonétique et morphologie*, Paris.
- Churbaeva 1965: К. Г. Цхурбаева, *Осетинская героическая песня*, Орджоникидзе.
- Ћажкановић 1959: В. Чајкановић, О постанку и развоју српске народне епске поезије, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 6—7/1958—59, pp. 81—96.
- Detelić 1996: М. Детелић, *Урок и невеста. Поетика ејске формуле*, Београд.
- Doherty 1995: L. E. Doherty, *Siren Songs: Gender, Audiences and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor.
- Ђурић 1940: В. Ђурић, *Тужбалица у свейској књижевности*, Београд.
- Ђурић 1955: В. Ђурић, *Посћанак и развој народне књижевности*, друго издање, Београд.
- Fraenkel: E. Fraenkel, *Litauisches etymologisches Wörterbuch* I—II, Heidelberg 1962—1965.
- Frisk: H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch* I—III, Heidelberg 1954—1972.
- Gresseth 1970: G. K. Gresseth, The Homeric Sirens, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101, pp. 203—218.
- Haudry 1987: J. Haudry, *La religion cosmique des indo-européens*, Milano/Paris.
- Heubeck/Hoekstra 1989: A. Heubeck / A. Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey* II, Books IX—XVI, Oxford.
- Kahn 1982: L. Kahn, La mort à visage de femme, in: G. Gnoli / J.-P. Vernant (edd.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, pp. 133—142.
- Latte 1951: K. Latte, Die Sirenen, *Festschrift zur Feier des zweihundert jährigen Bestehens der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, pp. 67 sqq.
- Loma 2002: А. Лома, *Пракосово. Словенски и индоевројски корени српске ејике*, Београд.
- Loma 2006: А. Лома, Drachenkampf, Werbung, Initiation. Ein komparativer Ausblick auf die Vorgeschichte der Siegfriedsage, dans: A. Ebenbauer / J. Keller (Hrg.), 8. *Pochlarnner Heldenliedgespräch. Das Nebenlungenlied und die europäische Heldendichtung* (Philologica germanica 26), Wien, pp. 211—222.
- Loma 2008: А. Лома, **Rěčь*, **slovo*, **besěda* — etimologija i semantička praistorija (**Rěčь*, **slovo*, **besěda* — Etymology and Semantic Prehistory), *Јужнословенски филолоџ* LXIV pp. 199—216.
- Marót 1958: K. Marót, The Sirens, *Acta ethnographica Academiae scientiarum Hungaricae* 7, pp. 1—60.
- Mayrhofer EWA1a: M. Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen* I—II, Heidelberg 1992—1996.

- Mayrhofer KEWA: M. Mayrhofer, *Kurzes etymologisches Wörterbuch des Altindischen I—III*, Heidelberg 1956—1986.
- Meuli 1921: K. Meuli, *Odyssee und Argonautika. Untersuchungen zur griechischen Sagengeschichte und zum Epos*, Berlin.
- Nilsson 1955: M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I*, München.
- Pucci 1979: P. Pucci, The Song of the Sirens, *Arethusa* 12 = Pucci 1997, 1—9.
- Pucci 1997: P. Pucci, *The Song of the Sirens: Essays on Homer*, Lanham, Maryland.
- Rudenko 1982: М. Б. Руденко, *Курдская обрядовая поэзия. Похоронные причитания*, Москва.
- Schmitt 1967: R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Wiesbaden.
- Schrader/Nehring: O. Schrader, *Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde*. Zweite, vermehrte und umgearbeitete Auflage, hsg. von A. Nehring, I—II, Berlin 1917—1929.
- Segal 1994: C. Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca.
- Wedner 1994: S. Wedner, *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Syrenenmythos*, Frankfurt a.M.
- Weicker 1902: G. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig.

Александар Лома

ПЕСМЕ С ОНОГА СВЕТА ИНДОЕВРОПСКО ЕПСКО ПЕСНИШТВО И НАДГРОБНЕ ТУЖБАЛИЦЕ

Резиме

Овај прилог представља проширену верзију предавања одржаног на универзитету „Пол Валери” у Монпељеу (Француска). Песма којом Сирене у *Одисеји* XII 184 дд. покушавају да заведу Одисеја није, како би се могло очекивати, еротична, него епска по садржају. Исто важи и за Милошево натпевање са вилом Равијојлом, које би га, да није било Марка, стало главе. Равијојла није никакво хтонско божанство, него вила облакиња, која се пред Марком не завлачи под земљу, већ бежи „небу под облаке”. Уз то је она Милошева стара дружбеница, са којом је он провео претходну ноћ пијући вино. У питању је епски мотив виле посестрима, јунакове помоћнице на овоме свету, за који смо у својој књизи „Пракосово” претпоставили да одражава праиндоевропску представу о „небеским супругама” које у „ратничком рају” попут апсара у староиндијској Индралоки или валкира у старонордијској Валхали чекају своје јунаке, и каткад поспешују њихов одлазак онамо — који би нормално уследио после смрти

на бојном пољу — тако што их саме устрељују. Јуначка смрт била је предуслов и да неко буде опеван, како код Срба, тако и код старих Грка. Кад у *Илијади* IX 412 дд. Ахилеј говори за себе да „ако останем овде да се борим око Троје, нема ми повратка, али задобићу непропадљиву славу, а ако се вратим дома у своју отаџбину, пропашће ми добра слава, али ћу имати дуг век”, он два пута, у формулама наслеђеним из праиндоевропског доба, употребљава реч *kléos* „слава” која, неколико стотина стихова раније, означава, у множини, јуначке песме које он сам изводи уз лиру. Праие. **k'léwos*, етимолошки „оно што се о некоме чује” са присвојним генитивом лица, чини се да је од најранијих времена подразумевало песничку форму. Његови рефлекси у иранском (авест. *sravah-*) и у словенском (прасл. **slovo, slovese*) значе управо „похвалну песму”; у старосрпском *слова* је првенствено посмртна похвала, а по свему судећи то је било и изворно староруско значење речи. Да се с Ахилејевим избором суочавао сваки јунак сведочи традиција по којој он након смрти проводи блажен живот на „Белом” острву са Хеленом као женом и у друштву других ахајских јунака, али искључиво оних који су погинули под Тројом или у повратку кућама (Патрокло, Антилох, оба Ајанта); у историјско доба то острво било је поистовећено са Леуком у Црном мору према ушћу Дунава и на њему су Ахилеј и Хелена уживали божански култ, но верници су им указивали пошту искључиво преко дана, јер је било забрањено онде заноћити; у пролазу, морепловци су тврдили да чују како се оданде разлежу звуци гозбе и витешких игара, а надасве песама, које су Ахилеј и Хелена удвоје изводили; биле су то љубавне песме, али и Хомерови епови. Тако између острва Сирена и Леуке има више сличности него што се унапред могло претпоставити: у оба случаја ради се о тајанственом острву под потпуном или делимичном забраном искрцавања, које не припада овоме, већ оном свету, и које одзвања епским песмама. Подсетимо да су и Хомерове сирене две, а да се на једном раном натпису са острва Самос реч σερήν јавља у мушком роду. Пренос Ахилејеве душе на Леуку и његова посмртна женидба Хеленом одражавају у основи исту идеју јуначке апотеозе као и Хераклово вазнесење са ломаче на Олимп, где га као награда за његово јунаштво чека небеска супруга Хеба, оличење вечне младости (први део његова имена је у вези са речју *hérōs* од ие. корена **uēr-* „млад, пун снаге”, уп. *јунак* од стел. *юнъ* „млад”, рус. *молодец* „јунак”). У зороастризму среће се митолошка персонификација звана *daēnā* која покојника води преко моста Чинват с овога на онај свет; она оличава покојникове земаљске заслуге и за праведнике има лик прелепе девојке која их одводи у рај, док грешнике дочекује наказа и они падају са моста у пакао; како се зороастријски рај зове „Дом песме” (авест. *garō dāmāna-, ntāna-*, српс. *Garotman*), има разлога за поређење авест. назива *daēnā* са литавским *dainā*, рум. *doină* „(елегична) народна песма”. Загробни аспект Сирена огледа се у томе што се често представљају на надгробним споменицима и што у *Од.* XXIV 326 бивају означене епитетом *hádinos*, иначе

резервисаним код Хомера за оплакивање мртваца (*góos*); стога епизода са Сиренама налази ближе паралеле у ирским *immrama*, епским повестима о пловидби у онострано, чији јунаци посећују бајковита острва настањена лепим женама, него у пустоловинама Синдбада Морепловца. Кирка и Калипсо које обе на својим тајновитим острвима певају седећи за разбојем и труде се да занавек задрже Одисеја, у основи су варијације истог мотива; у староисландској *Саги о Њалу* одговарају им валкире које уочи крваве битке код Клонтарфа певају своју злокобну песму ткајући крвљу и цревима јунака. *Илијада* и *Одисеја* пред нас износе два међусобно супротстављена типа јунака: Ахилеја на његовом путу без повратка у онострано, и Одисеја који је изабрао овај свет и Итаку, успешно избегавши Леуку и друге загробне луке, међу њима и Острво Сирена.

Допунски се указује на употребу вокатива уместо номинатива и код Хомера и у српској епској поезији као на могућ траг порекла из тужбалица, на Чајкановићево и Абајевљево међусобно независно извођење јуначких песама из „мушких тужаљки” посведочених код Срба и Курда, на везу између представе о „небеској супрузи” и још праиндоевропског обичаја самоспаљивања удовице на мужевљевој ломачи и на могућност извођења грчке речи *σείρις* од корена који је, између осталог, у гр. *σείρις* „урна за пепео покојника”, срп. *у-швара* итд., можда у двојинском значењу „брачни пар”.

